Iconographie de la mort & de l'Assomption de la Vierge au Moyen Âge (c. 900- c.1520)

✠ ♦ ✠

Plan de la troisième partie
Évolutions de la D. & de l'A. à la fin du Moyen Âge (XIIIe- début XVIe s.)

1. Dormition, Dormition visionnaire & Mort de la V. (§ 153-190) – **A)** Le C. PAM est mis en retrait de la scène de la D. (§ 153-172) : **α)** Ds l'art français dès le début du XIIIe s., ds le cadre d'un découpage narratif (§ 156-8) **β)** Développement de la D. visionnaire (DOV) (§ 159-166) **γ)** Autres cas de figure : le C. est séparé en surplombant les apôtres (§ 167-8), par la configuration de sa mandorle (§ 169-171), par son "invisibilisation" au milieu des apôtres (§ 172) – **B)** Accentuation du réalisme ds la "sphère terrestre" (§ 173-183) : **α)** Mort de la V. comme ex. de "bonne mort" & hypertrophie du rituel liturgique auquel s'affairent les apôtres (§ 173-6) **β)** Pierre (§ 177-9) **γ)** Jean (§ 180-1) **δ)** Autres fonctions stéréotypées (§ 182-3) – **ε)** Développement du type de la Mort de la V. (MDV) (§ 184-190)
2. Évolution de l'image de l'Assomption (§ 191-xxx) – **A)** "Unio mystica" (UM) (§ 192-7) – **B)** L'Assunta siennoise (§ 198-204) – **C)** L'A. dans les pays germaniques (§ 205-218) : **α)** A. "miniaturisée" (§ 205-214) **β)** A. "monumentale" (§ 215-218) [– **D)** L'A. en France]

Table des abréviations

A. : Assomption
apo. : apocryphe(s)
bcoup : beaucoup
C. : Christ
Cath. : cathédrale
corp. : corporel(le)
D. : Dormition
DOV : Dormition visionnaire
ds : dans
ex. : exemple(s)
ext. : extérieur(e)
ico. : iconographie/-phique
inf. : inférieur(e)
MDV : Mort de la Vierge
nbre(ux) : nombre(ux)
ns : nous
Occ. : Occident
PAM : portant l'âme de Marie
Ps. : psautier
qqe(s) : quelque(s)
R. : Résurrection
reg. : registre
spi. : spirituel(le)
svt : souvent
sup. : supérieur(e)
tjrs : toujours
UM : Unio mystica
V. : Vierge

153. En débutant notre 1ère partie (cf. supra, §1-8), ns avons présenté succinctement la D. byzantine, structurée entre une ligne verticale, centrée sur la personne du C. tenant l'âme de sa Mère, et une ligne horizontale axée sur la couche de la V. défunte, entourée des apôtres.

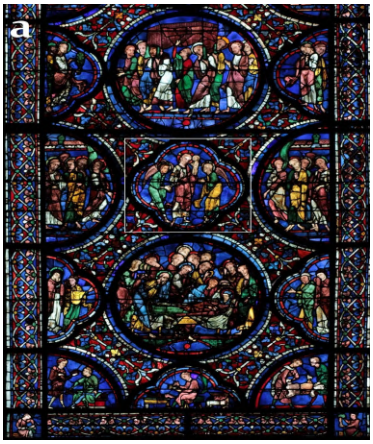
154. Vers 1200 apparaissent les 1ers symptômes d'une déstructuration de ce schéma de la Koimêsis, qui se traduit par une sorte de scission entre la “sphère” céleste & la “sphère” terrestre : les deux lignes qui naguère se croisaient prennent désormais des directions divergentes.

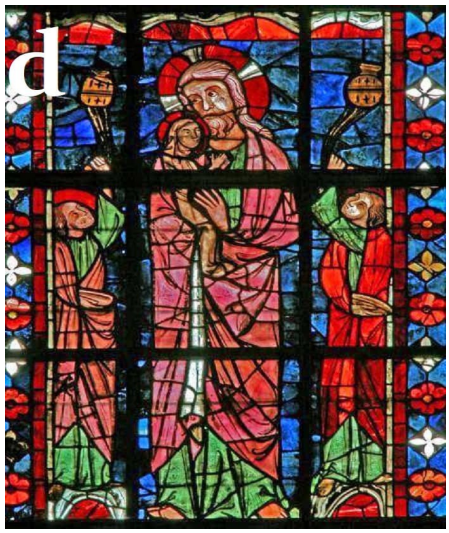
155. On note en effet une forte tendance à abstraire le C. portant l'âme de sa mère (PAM) de la partie proprement terrestre de la D. (la couche de la V. & les apôtres). Ainsi dans la “Bible de Pampelune” (1197), où une ligne transversale sépare brutalement le C. PAM des apôtres.

156. Mais c'est surtout ds l'art français que se manifeste le plus explicitement cette orientation. Sur le tympan du portail de la V. de la Cath. de Laon, le C. PAM n'est pas sous l'arcade centrale, derrière la couche de la V., mais, excentré à droite, il confie l'âme à

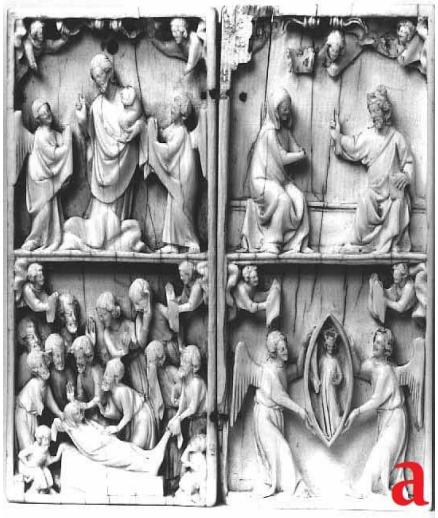
un ange.

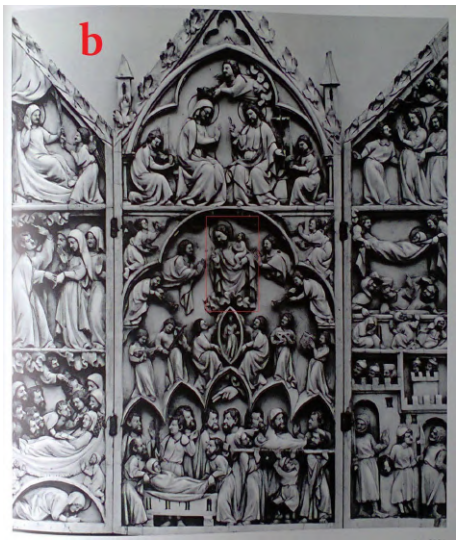
157. C'est semble-t-il ds le cadre d'un découpage narratif qu'on a fini par détacher le C. PAM du restant de la scène de la D. Ainsi ds le bas d'une verrière de la Cath. de Chartres sur la mort & l'A. de la V. [a-b] et un peu plus tard ds une verrière de la Cath. de Troyes [c-d].

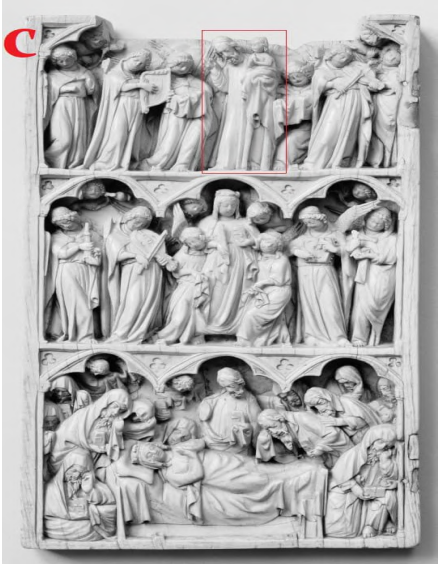




158. Le même phénomène se constate dans des ivoires parisiens (?) de la fin du XIIIe s. [a] et du XIVe s. [b&c]. On notera l'attitude du C. : portant l'âme de Marie, il bénit de sa droite mais surtout il incline la tête, comme s'il contemplait devant lui la dépouille de sa mère.







159. Si ces ex. mettent en lumière le mécanisme aboutissant à séparer le C. PAM des autres éléments de la D., c'est cependant dans la structure de la D. elle-même que les implications en sont les plus profondes, avec le développement de ce que j'appelle la D. “visionnaire” (DOV).

160. Le C. PAM n'est alors plus présent *physiquement* au milieu

des apôtres, derrière la couche de la V., mais il est circonscrit ds un “segment” du ciel, ds le reg. sup. de l'image. La rupture, au moins symbolique, semble dès lors consommée entre les sphères terrestre & céleste.

161. La rupture est d'autant plus consommée que le C. PAM est présenté comme une “vision” que les participants du domaine terrestre ignorent peu ou prou. Et quand un apôtre semble regarder vers la gloire céleste, la voit-il avec ses yeux physiques ou avec les “yeux de la foi” ?

162. Ds une miniature du XIIe s. & une fresque du XIIIe s., on trouve un schéma qui anticipe qqe peu sur la DOV : par une curieuse inversion, c'est le C., inscrit ds un segment céleste, qui s'apprête à recevoir l'âme de la V. que des anges lui tendent depuis la sphère terrestre.

163. Cependant le premier ex. de D. visionnaire attesté ds notre fichier d'images date de l'extrême fin du XIIIe s., dans un antiphonaire d'une abbaye cistercienne flamande [a], puis, plus tard, entre 1320 & 1340, dans des manuscrits colonais [b&c] & ds un bréviaire parisien [d].

164. Sur un tympan de la Cath. de Meaux, au registre médian (sous le couronnement de la V.), le Christ portant l'âme de Marie est représenté en buste sur une nuée, encadré par deux anges thuriféraires, tandis que les apôtres sont rejetés aux extrémités de la couche de la défunte.

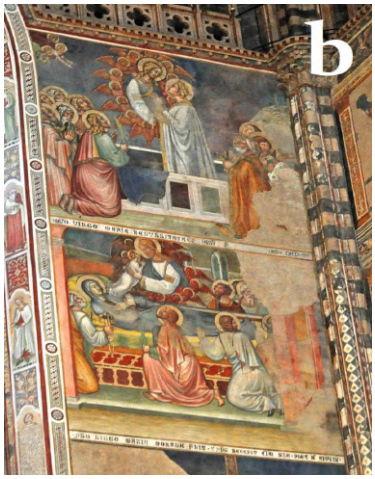
165. La DOV ne semble pas s'être diffusée rapidement avant 1400.Vers cette date, on en trouve des ex. en Catalogne [a], en Bavière [b], en Bohême [c] ou en France [d]. En Italie, par contre,

la D. byzantine, ds sa version légèrement modifiée par Duccio & Giotto, reste dominante.

166. On en trouve pourtant un ex. précoce chez un disciple de Giotto qui poursuivit les travaux du maître ds la chapelle de l'Arena de Padoue, c. 1320 [a]. Près de Padoue encore, à la même époque, une autre fresque interprète la DOV selon le schéma ancien de l'Imago clipeata [b].

167. Qqes rares DOV “canoniques” ou presque existent en Italie [a], même en Toscane [b&c], mais on trouve également des ex. de recherches formelles s'en rapprochant plus ou moins. Cf. supra [81c] l'ex. précoce d'un panneau où le C. PAM, monumental, est

inscrit dans une mandorle.



168. V. 1330, sur 2 panneaux le C. PAM n'est pas inscrit dans un segment céleste, mais il n'est pas non plus “noyé” au milieu des apôtres : il les dominent par sa taille monumentale, entouré d'anges nbreux [a&b]. Ce schéma, rare, se rencontre plus tard [c], même en Allemagne [d].

169. Le même phénomène de “mise à part” du C. PAM peut également se manifester lorsqu'il est séparé des apôtres par une mandorle particulièrement mise en valeur. C'est le cas, par ex., sur un panneau bohémien c.1340, où la mandorle ourlée est redoublée par le cadre architectural.

170. On retrouve le même motif, v. 1300, sur un panneau d'un couvent augustin saxon [a], sur une fresque d'un monastère de Ferrare c. 1315 [b] et, bien plus tard, sur le panneau d'un polyptyque du florentin Gherardo Starnina, où la mandorle est doublée par une “gloire angélique”.

171. Sur un panneau vénitien [a], la grande mandorle bleue ciel & le rayonnement doré du C. accusent l'influence byz., où on note aussi une “hypertrophie” de la mandorle dès le XIIe s. [b&c] (mais les divergences théologiques rendraient hasardeuses une comparaison plus poussée).

172. Sur certains panneaux germaniques du XVe s., le C. PAM est bien présent au milieu des apôtres, mais ceux-ci sont si absorbés ds la prière et/ou leur office liturgique qu'ils semblent ne lui

prêter aucune attention, comme s'il était invisible. La “césure” est ici saisissante.

173. Si la “mise à part” du C. PAM manifeste une séparation de plus en plus nette entre la “sphère” céleste & la “sphère” terrestre, cette dernière est en outre marquée par une insistance toujours plus grande sur le caractère sacramentel des derniers moments de la Vierge Marie.

174. Dans l'optique des “Ars moriendi” si populaires à la fin du Moyen Âge, la mort de la V. est présentée comme un ex. de “bonne mort” pour les chrétiens. Elle est accompagnée par tout l'apparat liturgique que l'Église pouvait déployer ds les rites entourant la mort du chrétien.

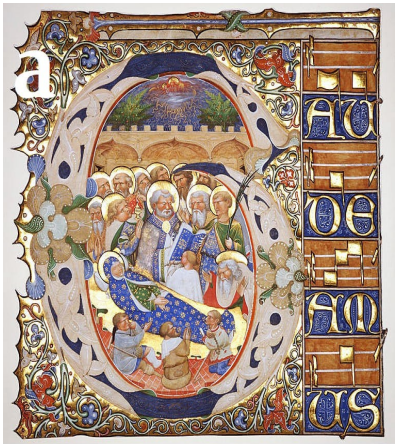
175. C'est plus particulièrement le rite final de la “Commendatio animæ” qui est figuré, lors de laquelle le mourant était aspergé au chant de l'“Asperges me”, un cierge allumé (éteint après le dernier soupir), avec diverses prières de recommandation de l'âme & autres litanies.

176. On observe donc une hypertrophie du caractère rituel de la scène par le développement & la variété des fonctions liturgiques qu'assument les divers apôtres, ce qui s'inscrit ds une certaine mesure ds la continuité de la Koimêsis byz., où Pierre, par ex., tient un encensoir.

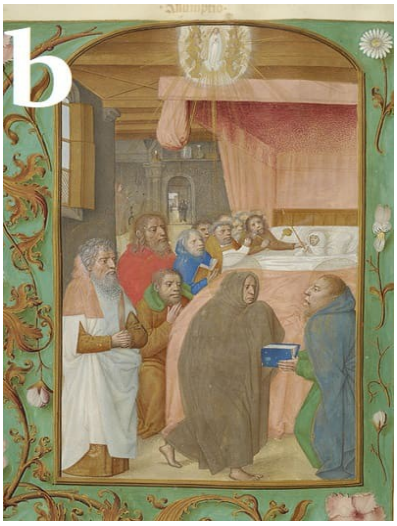
177. C'est Pierre, justement, qui tient la première place parmi les apôtres, en tant que vicaire du C. et tête de la papauté. Cette dernière caractéristique est parfois mise en valeur, lorsque l'apôtre est coiffé par la tiare (mitre couronnée), comme sur qqes panneaux du XVe s.

178. Mais Pierre est d'abord le représentant du sacerdoce. Il est donc représenté tonsuré, revêtu de l'étole sacerdotale croisée sur la poitrine [c], par-dessus une aube, parfois avec un amict paré [b]. Il peut porter une chape ornée [a] ou être coiffé d'une mitre

épiscopale [d].

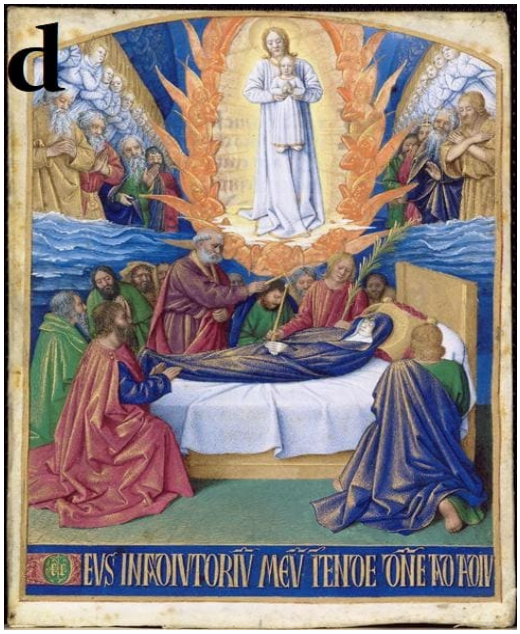


179. C'est en cette qualité de prêtre suprême qu'il préside aux rites liturgiques. Il tient généralement le goupillon à la main, au moment où il asperge d'eau bénite le corps de la mourante [a]. Parfois il encense [b] ou il porte un luminaire qu'il va remettre à la mourante [c].



180. C'est ordinairement Jean qui se charge de glisser ds la main de la mourante le cierge mortuaire. En raison de sa relation filiale avec la V., c'est l'apôtre qui, avec Pierre, est le plus reconnaissable au chevet de Marie : il est habituellement représenté jeune & glabre.

181. On a déjà vu ds notre 2de partie les cas où Jean soutient physiquement la V. mourante (cf. supra §147 sq.). L'apôtre tient aussi souvent la palme que l'ange confia à la V. [177b][a&b], parfois la palme & le luminaire ensemble [c&d] (cf. aussi les œuvres de Holbein, §151).



182. On notera au fil des images un certain nbre de figures stéréotypées qui reviennent svt : les apôtres assis/à genoux, un livre de prière en main, parfois avec un binocle sur le nez, parfois avec un chapelet, l'apôtre soufflant dans l'encensoir pour chauffer les charbons, etc.

183. Tout ceci, qui prend régulièrement place dans un intérieur bourgeois cossu (le lit à baldaquin est fréquent), est assez typique de l'amour du détail concret & de l'atmosphère fortement réaliste qui marque l'art religieux des pays du nord de l'Europe à la fin du Moyen Âge.

184. Il n'est dès lors pas étonnant que ce soit précisément ds le Nord que se développe le type de la “Mort de la V.” (MDV), i.e. la D. réduite à sa dimension horizontale : le C. PAM n'est plus présent physiquement, il n'est pas déplacé ds une gloire, il est totalement absent.

185. Les exemples en sont très nbreux dans le dernier ¼ du XVe s. & le 1er du XVIe, tout particulièrement ds les pays germaniques & les Pays-Bas. En ce qui concerne les cas où la V. mourante est assise ou agenouillée, nous renvoyons à notre seconde partie (cf. supra, §147 sq.).

186. Si une forme d'"autonomisation" de la partie terrestre de la D. est indéniable, il ne faudrait pas comme certains l'ont fait "forcer le trait" (cf. "thread" du 14.08.19, §10-11). La DOV, on l'a vu, est très fréquente. Il faut également tenir compte des découpages narratifs.

187. Beaucoup des panneaux figurant la MDV appartenaient à de grands ensembles qui ont, pour la plupart, été démembrés. Il n'est pas douteux qu'ordinairement un autre panneau représentait la glorification de la V. (A. ou couronnement). La MDV seule pour elle-même a dû être rare.

188. Comme la DOV, la MDV n'est guère attestée en Italie. Un panneau de Mantegna semble pourtant en être un parfait ex. Le C. PAM est absent. La scène, ouverte sur l'arrière par une vaste baie donnant sur un paysage lacustre, semble entièrement focalisée sur l'action liturgique.

189. Il semblerait cependant que la partie sup. du panneau ait été sciée, et qu'elle représentait le C. trônant dans une mandorle, portant l'âme de la V. dans un linge déployé, d'après le type ancien

de l'“elevatio animæ”. Des œuvres vénitiennes présentent la même configuration.

190. La seule MDV que ns avons recensée ds les collections italiennes se trouve à Turin. Il s'agit d'un panneau d'un artiste itinérant bourguignon, Antoine de Lonhy (†1490), peintre, enlumineur & vitrier, actif successivement en Bourgogne, à Toulouse, à Barcelone & ds le Piémont.

191. Mais il est temps désormais de nous pencher sur l'évolution que connaît l'image de l'A. à la fin du Moyen Âge. Avec une problématique simple : une fois le dogme universellement affermi en Occ. vers 1200, comment cette affirmation s'est-elle concrétisée ds le domaine ico. ?

192. Remontons un peu en arrière pour exposer un type qui naît au XIIe s. : l'"Unio mystica" (UM). L'UM représente la traduction ico. d'un changement exégétique ds le commentaire du Cantique des Cantiques : le passage d'une interprétation ecclésiale à une interprétation mariale.

193. Le Cantique est un chant d'amour symbolisant l'union entre l'Époux, considéré comme une figure du C., & l'Épouse, figure de l'Église, de l'âme du chrétien ou de la V. Marie. Ds la miniature ouvrant le Cantique, cette union était svt signifiée par l'étreinte des deux amants.

194. D'une manière significative, on trouve également qqes miniatures de la 2de ½ du XIIe - à Hildesheim, en Saxe - qui transfèrent cette étreinte dans l'ico. de l'A., laquelle se présente alors comme une A. conjointe du C. & de la V. étroitement enlacés ds une mandorle commune.

195. Ce type ico. réapparaît, qqe peu modifié, à la fin du XIIIe s. en Toscane, ds une fresque très abîmée de Cimabue [a]. Heureusement, un retable légèrement plus tardif de l'un de ses disciples ns donne une idée plus précise de la configuration du reg. sup. de la fresque [b].

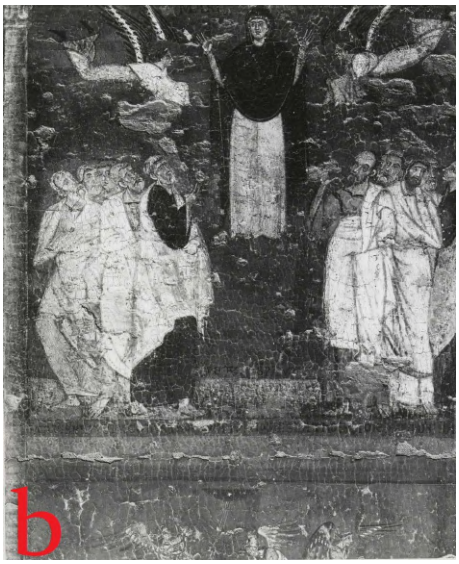
196. Le C. & la V. trônent ensemble dans une mandorle commune. Le C. enlace Marie de son bras gauche, tandis que la V. repose tendrement sa tête sur son épaule. Ce type se retrouve sur une fresque de Subiaco, mais le C. & la V. sont debout sur une miniature lombarde plus tardive.

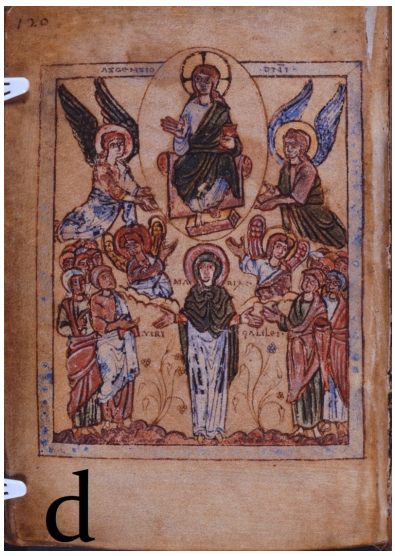
197. Si le type ico. de l'UM n'a pas eu de postérité directe

significative, l'idée spi. qu'elle véhicule – l'union mystique quasi sponsale entre le C. & la V. - demeura. Partout où une gestuelle d'affection apparaît dans l'ico., son influence est vraisemblable (ns y reviendrons).

198. Mais en Italie, on le sait, c'est le type de l'"Assunta" toscane qui s'impose au XIVe s. On déjà eu l'occasion d'en produire des ex. ds notre 2de partie, lorsqu'elle était liée à des motifs connexes : tombeau fleuri, don de la ceinture, etc. (cf. supra § 106, 125, 137).

199. Dans les premiers panneaux peints qui ns sont parvenus, la V. de l'A. est debout ds une mandorle, en position d'orante au centre de l'image. Les apôtres, rejetés sur les côtés, contemplent le miracle. Cette disposition rappelle certaines images anciennes de l'Ascension [d].





200. C'est sans doute également en référence au Christ trônant de l'Ascension que la même position s'est imposée pour la V., qui joint aussi les mains ds l'attitude de la prière. Elle est entourée d'un cercle d'anges qui jouent des instruments de musique [a&b] ou chantent [c&d].

201. On attribue communément l'invention de l'Assunta à Duccio, ds l'un des panneaux perdus de sa “Maestà” (c.1310). Déjà ds son vitrail pour la cath. De Sienne (1287), la V. apparaît au registre médian, trônant les mains jointes ds une grande mandorle qu'encadrent quatre anges.

202. Simone Martini en donna une version célèbre ds une fresque laissée inachevée avant son départ pour Avignon. Peinte au fronton d'une porte du rempart de Sienne, elle est perdue mais connue par des copies tardives fidèles, comme celle de Sassetta (détruite à son tour en 45).

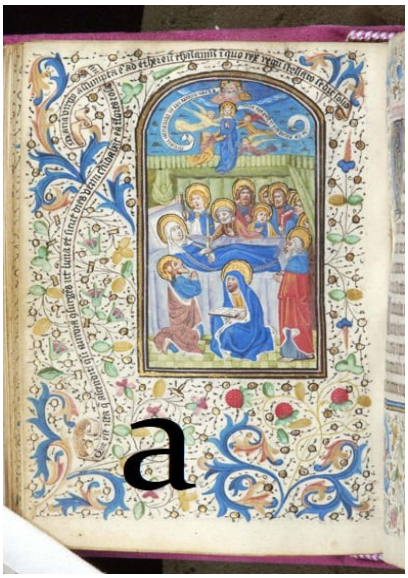
203. On remarquera la monumentalité majestueuse de la V. au centre de la composition, qui écrase littéralement de sa présence le paysage terrestre en contrebas, ainsi que la disposition des anges en 3 cercles concentriques, pour donner à l'ensemble une dynamique ascensionnelle.

204. Sienne restera fidèle à l'Assunta jusqu'à la fin du Moyen Âge. Florence adopte également la V. trônant ds la mandorle, mais sans le cercle d'anges musiciens. Ds l'Italie du nord, plus sensible aux influences transalpines, c'est la V. debout qui prédomine (cf. supra, §143).

205. Dans les pays d'outre-Rhin, les images de l'A. ne se multiplient qu'après 1450, donc plus tardivement que la D. visionnaire, laquelle semble d'ailleurs avoir influer sur ces images, avec le développement d'A. “miniaturisées” figurées au-dessus du tombeau ou du lit de la MDV.

206. Ces A. “miniaturisées” sont traitées ordinairement comme des visions. Reléguées généralement dans le champ sup. de l'image, elles n'entretiennent pas ou peu de rapport apparent avec la scène principale. Mais cette “règle” connaît des exceptions notables, comme ns le verrons.

207. Ds les Flandres & aux Pays-Bas, la scène principale est d'ordinaire celle de la MDV. La V. de l'A., miniaturisée, apparaît juste au-dessus du lit où repose son corps [b] ou plus haut, emportée par des anges. Le Père en buste, distant, peut la bénir du sommet de l'image [a].



208. Les peintres du nord de l'Allemagne, A. Stumme à Hambourg [a] & H. Rode à Lübeck [b] présentent un schéma très semblable : la V. miniaturisée est debout mains jointes emportées par les anges. Les apôtres au tombeau ou autour du lit de la défunte n'y prêtent aucune attention.

209. Sur un panneau de Petrus Christus, la V. miniaturisée de l'A. apparaît sous le baldaquin, agenouillée mains jointes, portée par 5

anges. Elle va à la rencontre du Père qui la bénit, lui aussi entouré d'anges (la “gloire” est fréquemment transformée en “corolle” angélique).

210. À Cologne, la V. miniaturisée est aussi agenouillée, mais au-dessus du tombeau, et cette fois les apôtres assistent au miracle, ce qui est souligné par leurs gestes expressifs. Ici, c'est le parallélisme avec l'Ascension qui doit expliquer cette attitude active des apôtres.

211. On remarquera que l'accueil de la V. par le C. est particulièrement mis en valeur. Le Fils prend la main de sa mère & l'enlace de son bras gauche [a&b] ou les 2 tendent leurs bras l'un vers l'autre, prêts à s'enlacer. L'influence de l'"Unio mystica" me semble ici évidente.

212. Cette même influence se retrouve ds le sud de l'Allemagne. Sur une superbe miniature, le C. en buste sur une nuée enlace sa mère [a]. Sur les panneaux plus tardifs de Holbein & M. Schaffner, la V. miniaturisée tend les bras vers son Fils qu'elle s'apprête à rejoindre [b&c].

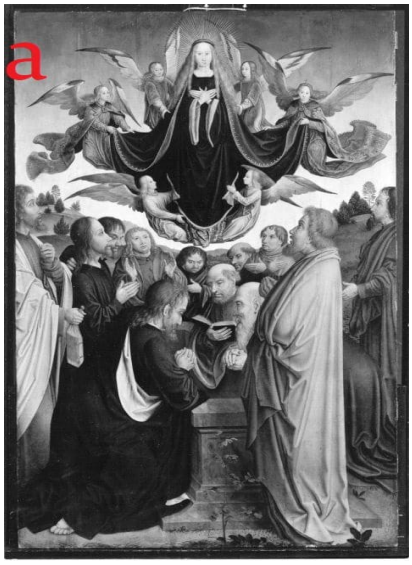
213. Mais c'est sans doute ds le retable de Cracovie de Veit Stoß, c. 1485, que cette idée d'union mystique entre la V. & le C. atteint son apogée, puisqu'il reprend le motif de l'A. conjointe ds une grande mandorle rayonnante, telle qu'on l'a vue employée au XIIe s. & plus tard.

214. On aura peut-être noté qu'ici comme sur les panneaux colonais le degré de “miniaturisation” de la V. de l'A. était relativement faible. Miniaturisation qui, outre l'influence de la DOV, peut aussi suggérer l'ascension au ciel & l'éloignement par le

biais de la perspective.

215. Durant la même période se développe également une version plus monumentale où la V. de l'A. n'est plus miniaturisée. D'une taille comparable à celle des apôtres, elle occupe une place centrale dans la composition et focalise d'autant plus l'attention du spectateur dévot.

216. La V. est représentée agenouillée les mains jointes, “planant” juste au-dessus de la béance du tombeau. Elle peut être figurée frontalement [a], mais généralement elle est orientée de ¾ [b&c]. Les apôtres qui l'entourent la contemplent ou prient avec des livres de dévotion.



217. En Bavière, Michael Wolgemut y joint le couronnement. Le C., en buste, couronné, bénit sa mère de sa droite & tient un sceptre dans sa main gauche, tandis qu'un ange va couronner Marie. Sur des panneaux sculptés, c'est le C. lui-même ou le Père (?) qui va couronner Marie.

218. A. Dürer, disciple de Wolgemut, développe les intuitions de son maître mais substitue le couronnement par la Sainte Trinité au couronnement par le C. ou le Père (cf. supra §83). T. Riemenschneider préfère figurer la V. debout les mains jointes dans une “mandorle” angélique.

Références des illustrations

[155] 1197 - Bible en images de Sancho VII, Pampelune (Navarre), BM Amiens, Ms. 108, f.201 - **[156]** 1190 (?) - Cathédrale Notre-Dame de Laon, façade occidentale, portail de la Vierge - **[157a]** 1210 (c.) - Vitrail, Cathédrale de Chartres, baie 42 - **[157b]** Idem - **[157c]** 1240-50 (c.) - Vitrail, Baie 201 (chœur, claire-voie), Cathédrale Saint-Pierre & Saint-Paul, Troyes - **[157d]** Idem - **[158a]** 1275-99 (c.) - Diptyque en ivoire, Paris, Louvre, Inv. Nb. OA 11096 – **[158b]** 1325-49 (c.) - Ivoire, Paris (?), 364x274mm, Bibl. Amiens (?), (Koeshlin, n°211) - **[158c]** 1350-74 (c.) - Feuillet en ivoire, 21x12cm, anc. collection Dormeuil (Koeshlin, n°215) – **[162a]** 1100-1133 (c.) - Évangiles pour différentes fêtes, Abbaye Saint-Sauveur de Prüm (Rhénanie-Palatinat), Parchemin pourpré, BNF, Ms. Lat. 17325, f.51v - **[162b]** 1220-40 (c.) - Fresque, 78x244cm, Weida (Thuringe), Evangelische Stadtkirche Sankt Maria, chœur, mur sud - **[163a]** 1290 (c.) - Antiphonaire de Beaupré, Vol.2, Abbaye cistercienne Sainte-Marie de Beaupré, Hainaut, Walters Art Museum, Ms. W.760, f.97 – **[163b]** 1320-30 (c.) - Graduel, initiale G, Cologne, Erzbischöfliche Diözesan und Dombibliothek, Cod. 1173, f.129v – **[163c]** 1330-35 (c.) - Graduale oesa (Graduel de Wettinger), initiale G, Cologne, Aarau, Aargauer Kantonsbibliothek, MsWettFm 3, f.55v – **[163d]** 1330-40 (c.) - Bréviaire de Marie de Saint Pol, Paris, Cambridge University Library, MS Dd.5.5, f.280 - **[164]** 1335 (après) - Cathédrale de Meaux, portail sud – **[165a]** 1395-1410 (c.) - Bréviaire ad usum ordinem Cisterciencium, dit Bréviaire de Martin d'Aragon, Catalogne, BNF, Rothschild 2529, f.369 - **[165b]** 1400-10 (c.) - Chronique universelle, Regensburg, Bavière, Getty Museum, Ms. 33, f.306 - **[165c]** 1410 (c.) - Joshua Master, Bohême, 162x168mm, Initiale G d'un Graduel, National Gallery of Art, 1951.10.1 – **[165d]** 1410-12 (c.) - Voyages de Jean de Mandeville, trad. Jean le Long (dubium), Ms. Fr. 2810, f.163 - **[166a]** 1315-25 (c.) - Maestro del coro Scrovegni (école de Giotto), Fresques, Cappella degli Scrovegni, Padoue - **[166b]** 1325-35 (c.?) - Fresque, Chiesa di Santa Maria dei Penitenti, Piove di Sacco (près Padoue) – **[167a]** 1391-99 (c.) - Simone di FILIPPO (Simone dei Crocifissi), Bologne, détrempe sur bois, Pinacoteca Nazionale, Bologne, inv. 275 - **[167b]** 1370-84 (c.) - Ugolino di Prete ILARIO, Sienne, fresque, abside de la cathédrale d'Orviéto - **[167c]** 1388 (c.) - Bartolo di FREDI, Sienne, détrempe sur bois, 92x61cm, Pinacoteca Nazionale, Sienne, Inv.Nr. 101 - **[168a]** 1329 (c.) - Maestro dei Polittici Bolognesi (Pseudo Jacopino), tempera su tavola, Bologne, 88x60cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Inv. Nb. 300 - **[168b]** 1330 (c.) - Mestre de la Madonna Cini, Rimini, détrempe sur bois, Barcelone, Museu Nacional

d'Art de Catalunya, Inv. Nb. 064966-000 - **[168c]** 1410-16 (c.) - Maestro di Beffi, détrempe sur bois, 123x185cm, L'Aquila, Museo nazionale d'Abruzzo - **[168d]** 1420 (c.) - Meister der Goldenen Tafel, Lüneburg (Basse-Saxe), panneau d retable, détrempe & or, Hannovre, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Nb. WM XXIII, 27 - **[169]** 1340-5 (c.) - Anonyme, Bohême, panneau d'un retable, détrempe sur bois, 100x71cm, Boston, Museum of Fine Arts, Acc. Nr. 50.2716 - **[170a]** 1300-10 (c.) - Panneau de retable (?), détrempe sur bois, 114x139cm, anc. couvent des Augustines, Wennigsen (Basse-Saxe), Landesmuseum Hannover - **[170b]** 1310-20 (c.) - Secondo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, Affreschi nella cappella sinistra del coro di S. Antonio in Polesine, Ferrare – **[170c]** 1401-10 (c.) - Gherardo Starnina, Florence, élément de retable, détrempe sur bois, 44x68cm, Chicago, Art Institute, Ref. Nr. 1933.1017 - **[171a]** 1333 - Paolo VENEZIANO, Venise, panneau central d'un triptyque, détrempe sur bois, 112x77cm, Vicence, Palazzo Chiericati, Inv. Nb. A 157 – **[171b]** 1290(c.) - Icône russe, école de Pskov, 90x67cm, Musée des Icônes, Recklinghause, Inv. Nr. 450 - **[171c]** 1390 (c.) - Icône russe, école de Théophane le Grec, 86x67cm, Gallery Tretyakov, Moscou, Inv. Nr. 14244 - **[172a]** 1437 - Hans MULTSCHER, Ulm (Bade-Wurtemberg), Retable de Wurzach (détail), détrempe sur bois, 150x140cm, Staatlichen Museen zu Berlin, Inv. Nb. 1621C - **[172b]** 1460 (c.) - Meister des Sterzinger Altars, Bade-Wurtemberg, panneau d'un ancien retable de l'abb. cist. d'Heiligkreuztal, Karlsruhe Kunsthalle, Inv. Nb. ? - **[172c]** 1470-80 (c.) - Meister der Uttenheimer Tafel, Tyrol du Sud, 958x932mm, Alte Pinakothek München, Inv. Nb. 5303 - **[177a]** 1400 (c.) - Master of Heiligenkreuz, Autriche, détrempe & huile sur bois, 71x54cm, Cleveland Museum of Art, Inv. Nb. 1936.496 - **[177b]** 1420 (c.) - Meister des Deichsler-Altars, Stadtpfarrkirche S. Maria Magdalena, Münnerstadt (Franconie) - **[177c]** 1452 (c.) - Antonio da Fabriano (Antonio di AGOSTINO), Fabriano, détrempe sur bois, 170x195cm, Pinacoteca Civica, Fabriano, terza sala - **[178a]** 1420 (c.) - Murano Master, Venise, miniature découpée d'un Graduel (?), Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting It. 18 - **[178b]** 1440 (c.) - Meister des Heisterbacher Altars, panneau d'un retable, Cologne, détrempe sur chêne, 100x75cm, Staatsgalerie Bamberg, Inv. Nb. WAF596 - **[178c]** 1450-55 (c.) - Pere Garcia de Benavarri, Aragon & Catalogne, compartiment central d'un retable de la province de Huesca, 277x168cm, tempera & or, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Num. 064040-000 - **[178d]** 1350-99 (c.) - Francescuccio Ghissi, Fresque, Église Santa Lucia, Fabriano - **[179a]** 1480-90 (c.) - Autel portatif, vallée du Rhin, huile (?) sur bois, Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv. Nb. 88.5.1 - **[179b]** 1500 (c.) - Bréviaire, Bruges, NY, PML, MS M.52, f.478v - **[179c]** 1475-81 (c.) - Hugo van der GOES, huile sur bois, 147x122cm, Bruges, Grœningemuseum, Inv. Nb.

0000.GRO0204.I - **[180a]** 1400-49 (c.) - Missel à l'usage de Gand, Belgique, BM Valenciennes, Ms 122, f.27v - **[180b]** 1422-30 (c.) - Meister des frönderberger Altars, panneau de retable, Soest (Rhénanie), LWL Museum, Munster, Inv. Nb. ? - **[180c]** 1490-95 (c.) - Anonyme de Basse-Autriche, détrempe sur bois, 54x47cm, Stift Klosterneuburg, Inv. Nb. GM67 - [181a] 1480-1500 (c.) - Ivoire, 213x127mm, Pays-Bas, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nb. BK-2003-6 - **[181b]** 1476 - Livre de prières en allemand (Waldburg-Gebetbuch), haute Souabe, Stuttgart, Württemberg. Landesbibl., Cod.brev.12, f.92v - **[181c]** 1420 (c.) - Conrad von Soest, panneau central de retable, Marienkirche, Dortmund - **[181d]** 1455 (c.) - FOUQUET Jean, Livre d'Heures d'Étienne Chevalier, Château de Chantilly, Ms. 71, f.? - **[185a]** 1470-75 (c.) - Martin SCHONGAUER, Colmar, gravure, 257x170mm, National Gallery of Art, Whashington, 1941.1.54 - **[185b]** 1480 (c.) - Meister von Großgmain, Salzbourg, panneau d'un triptyque du monastère augustinien de Berchtesgaden, huile (?) sur tilleul, 58x100cm, Belvedere Museum Wien, Inv. Nb. 4857 - **[185c]** 1490-1500 (c.) - Tilman HEYSACKER (atelier de), Cologne, panneau central d'un retable, 160x187cm, NY, MET, 1973.348 - **[185d]** 1515-23 (c.) - Joos van Cleve, panneau central d'un retable,, Anvers, 1301x1535mm, Alte Pinakothek München, Inv. Nb. WAF 150 - **[188]** 1462 (c.) - Andrea Mantegna, Tempera & or sur bois, 54x42cm, Musée du Prado, Inv. N°P000248 - **[189a]** 1450 (?) - Michele Giambono, Venise, mosaïque, Capella Mascoli, Basilico di San Marco, Venise - **[189b]** 1485 - VIVARINI Bartolomeo, Venise, tempera on wood, 190x150cm, NY, MET, 50.229.1 - **[189c]** 1500-08 (c.) - Vittore CARPACCIO, olio sur tavola, Venise, 242x147cm, Pinacoteca Nazionale di Ferrara, Inv. Nb. 94 - **[190]** 1490 (c.) - Antoine de Lonhy, France (actif savoie & Piémont), huile (dub.) sur bois, Turin, Museo Civico – **[193a]** 1150-65 (c.) - Bible, Initiale O du Cant. des Cant., Abbaye de Saint-Amand, BM Valenciennes, Ms. 3, f.137v – [193b] 1190-99 (c.) - Thomas le Cistercien, Comm. sur le Cant. des Cant., Init. O(sculetur) (1,1), abbaye cistercienne d'Eberbach (Bade-Wurt.), Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Misc. 150, f.3 - **[194a]** 1159 - Sacramentaire de Ratmann, Hildesheim, Domschatz ms 37, f.186v - **[194b]** 1170 (c.) - Missel de Stammheim, Abbaye d'Hildesheim, Allemagne, LA, Getty Museum, Ms 64, f.145v - **[195a]** 1275-90 (c.) - CIMABUE, fresque, Basilique Saint-François, Basilique supérieure, Assise - **[195b]** 1300-24 (c.) - MAÎTRE DE CESI, Ombrie, 186x91cm (pann. cent.), Musée Marmottan Monet, Paris, inv. D.9-1993 - **[196a]** 1300-49 (c.) - Maestro di Subiaco, fresque, Monastère de Saint-Benoît (Sacro Speco), Subiaco (Latium) - **[196b]** 1385-90 (c.) - Missel et Heures à l'usage des Franciscains, Lombardie, Ms. Lat. 757, f.349 - **[199a]** 1250-60 (c.) - Simeone & Machilone da Spoleto, Ombrie, Antependium en bois, 119x80cm, Musée Mayer van den Bergh, Anvers, n°35 – **[199b]** Idem - **[199c]** 1280-85

(c.) - MARGARITONE d'Arezzo, antependium en bois, 123x90cm, Santuario di S. Maria delle Vertighe, Monte San Savino, Toscane (détail) - **[199d]** 800-850 (c.) Psautier (Galba Psalter), Liège (?), BL, Cotton Galba A XVIII, f.120v - **[200a]** 1340-50 (c.) - Lippo MEMMI, Sienne, détrempe & or sur bois, 695x305mm (panneau central), Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco du Baviera, Inv. WAF 671 – **[200b]** 1400-25 (c.) - Anonyme, Sienne, 74x51cm, Staatliche Museen Berlin, Ident.Nr. 1089 - **[200c]** 1340-60 (c.) - Maestro di Chiaravalle, Fresque, Camposanto, Pise (détruite en 1944) - **[200d]** 1362 - Luca di TOMMÈ, Sienna, tempera on pannel, 122x62cm, Yale University Art Gallery, n°1871.12 – **[201]** 1287 - DUCCIO, vitrail, diam. 560cm, Museo dell'Opera del Duomo, Sienne - **[202]** 1430-49 (c.) - SASSETTA, Sienne, détrempe sur bois, 332x224cm,Staatliche Museen Berlin, Ident.Nr. 1122 (détruite en 45) - **[207a]** 1460 (c.) - Livre d'Heures, Bruges, NY, Pierpont Morgan Library, M.387, f.256v - **[207b]** 1470 (c.) - Livre d'Heures, Anvers, Baltimore, Walters Art Museum, Ms. W.208, f.110v - **[207c]** 1480-1500 (c.) - Ivoire, 213x127mm, Pays-Bas, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nb. BK-2003-6 - **[207d]** 1500 (c.) - Bréviaire Mayer dan den Bergh, Pays-Bas sud, Anvers, Musée Mayer van den Bergh, Inv. Nb. MMB.0618, f.487v (?) - **[208a]** 1499 (c.) - Absolon STUMME, Hambourg, polyptyque de la cathédrale d'Hambourg, détrempe & huile sur bois, National Museum, Varsovie, Śr. 432 (195002) - **[208b]** 1494 - Hermen Rode, Lübeck, panneau d'un diptyque (Greverade-Altar), huile (?) sur bois, 164x188cm, détruit en 1942 - **[209]** 1460-65 (c.) - Petrus Christus, Bruges, huile sur chêne, 74x103cm, San Diego, Timken Museum, Inv. Nb. 1951-001 - **[210a]** 1457 - Johann KOERBECKE, Retable de Marienfeld, panneau latéral, huile sur bois, 931x642mm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, N°INV.210 - **[210b]** 1470-80 (c.) - Meister des Marienlebens, Cologne, 848x1054mm, Alte Pinakothek München, Inv. Nb. WAF 624 - [210c] 1480 (c.) - Meister der Heiligen Sippe, Cologne, panneau de retable, huile sur chêne, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nb. Gm31 - **[212a]** 1462 (c.) - Graduale Cisterciense, Salem (Bade-Wurtemberg), Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. XI,5, f.291 - **[212b]** 1491 (c.) - Hans HOLBEIN (le Vieux), oil on oak, 1500x2285mm, Museum of Fine Arts, Budapest, Inv. Nb. 4086 - **[212c]** 1523-24 - Martin SCHAFFNER, Ulm, 300x158cm, Alte Pinakothek München, Inv. Nb. 674 - **[213]** 1477-89 (c.) - Veit Stoß, retable en bois, panneau central, Basilique Sainte-Marie, Cracovie - **[216a]** 1500 (c.) - Maître de Saint-Séverin, Cologne, 125x75cm, Staatsgalerie Bamberg, N° WAF 651 - **[216b]** 1490 (c.) - Rueland FRUEAUF l'ancien, Autriche, panneau d'un retable de la collégiale St Pierre de Salzbourg, huile (?) sur épicéa, 209x104cm, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nb. 4844 - **[216c]** 1492 - Lienhart KOENBERGK,

panneau de retable, face externe, Predigkirche Sankt Johannes Evangelist, Chor, Erfurt (Thuringe) - **[217a]** 1485 - Michæl WOLGEMUT, Nuremberg, Panneau de retable, huile sur bois (?), ehem. Stiftskirche S. Jakob & Tiburtius, Straubing (Bavière) - **[217b]** 1500-10 (c.) - Partie d'un autel sculpté, bois doré, Obere Pfarre, Bamberg (Bavière) – **[217c]** 1500-15 (?) - Relief central d'un ancien maître-autel, partie intérieure, bois dorée, Kirche St. Burkard, Würzburg (Bavière) – **[218]** 1505-10 (c.) - Tilman Riemenschneider, Bavière, Creglingen Marienaltar, Schnitzwerk, panneau central, 250x186cm, Creglingen Herrgottskirche